

Tomasz Ferenc
Uniwersytet Łódzki

ANALIZA OBRAZÓW – PRZEGLĄD METOD I INSPIRACJI TEORETYCZNYCH

Nauki społeczne coraz więcej uwagi poświęcają problematyce szeroko rozumianej wizualności. Badaczy od dawna fascynował fenomen obrazu traktowanego jako przedmiot pogłębionej analizy. Przez długie lata wydawało się, że patent na takie działania posiadają głównie krytycy i teoretycy sztuki. Socjologowie nieśmiało zapuszczali się w te rejony i zazwyczaj z poczuciem niekompetencji szukali inspiracji w klasycznych teoriach estetycznych. Dziś sytuacja ulega zmianie. Okazuje się, że antropologowie i socjologowie (o ile rozróżnienie to jeszcze ma sens) coraz częściej ogniskują swoje badawcze praktyki na różnego typu obrazach i mogą oni zaproponować nowe, interesujące spojrzenie na świat przedstawień wizualnych. Obok entuzjazmu w stosunku do możliwości wykorzystania i badania obrazów przez badaczy społecznych, pojawiają się także głosy sceptyczne a wraz z nimi fundamentalne pytanie: czym właściwie jest obraz? To pytanie implikuje szereg następnych, jak chociażby: jaka jest relacja między słowem a obrazem?, na ile obraz odzwierciedla świat a na ile go (re) konstruuje?, jak obraz wpływa na rzeczywistość?, i wiele innych. Równie uzasadnione wydają się bardziej szczegółowe, w odniesieniu do metodologii nauk społecznych pytania o to, jaki użytek możemy czynić z dobrodziejstwa mechanicznego zapisu obrazów, jak poprawnie przeprowadzać taki zapis i wreszcie jak go interpretować? To ostatnie pytanie stanie się najważniejsze w poniższym artykule. Pojawia się coraz więcej propozycji wykorzystania obrazów w naukach społecznych. Aparat fotograficzny czy kamera wideo stały się już normalnym elementem wyposażenia badacza. Wiemy, że gromadzenie danych wizualnych może być niezwykle przydatne, że zapis ten świetnie uzupełnia inne techniki badawcze. Wiemy, że może być on czymś więcej niżli formą „wizualnej notatki”. Istnieje wiele propozycji jak pracować z aparatem i kamerą tak, aby spełniony został wymóg metodologicznej poprawności. Można jednak

odczuwać ona, że wokoło procesu interpretowania zdjęć pojawia się wiele niejasności, pomieszania pojęć, ale i braku wiedzy co do tego, jak właściwie to robić. Jej książka jest elementarnym podręcznikiem interpretowania obrazu. Każdy akt takiej analizy, co podkreśla bardzo mocno autorka, jest „po prostu interpretacją, a nie odkrywaniem jego prawdy”. Nie dziwi, więc jej nawiązanie do wielkiego prekursora nowoczesnych badań nad obrazem Stuarta Halla. Angielski badacz podkreśla, że nie ma jednej właściwej odpowiedzi na pytanie „Co oznacza dany obraz?” Skończył się już czas, w którym rzeczy miały „jedno, prawdziwe znaczenie”, i w których przyjmowano, że raz odkryta prawda nigdy się nie zmieni. Stuart podkreśla, że aktualnie debata przebiega nie w opozycji, co jest „słuszne” a co „błędne”, ale raczej umiejscowiła się w obszarze wielu, równorzędnych, czasem przeciwnych a czasem wzajemnie uzupełniających się stanowisk (Rose 2001: 2). Wielość (nieskończoność?) możliwych interpretacji nie oznacza tego, że nie obowiązują żadne zasady badania obrazu. W każdym przypadku konieczne staje się metodologiczne uzasadnienie. Metodologia, mówiąc dosadniej, usprawiedliwia nasze interpretacje, dostarczając nam badawczego narzędzia, nadaje analizom sprawdzalny i powtarzalny charakter. Jednak sama autorka podkreśla, że najbardziej ekscytujące, wstrząsające i odkrywcze analizy ostatecznie nie podlegają całkowicie metodologii. W znacznym stopniu wynikają one z przyjemności, wzruszenia, fascynacji, zadumy, lęku osoby patrzącej na obraz, która potem próbuje go opisać. Udana interpretacja zależy od pełnego pasji zaangażowania w to co widzimy. Metodologia ma zatem służyć dyscyplinowaniu pasji, a nie jej stępieniu (Rose 2001: 4).

Rose wskazuje kilka uniwersalnych zasad pracy nad obrazami, niezależnych od przyjętych konkretnych metodologii. Po pierwsze podkreśla, że jeśli chcemy poważnie zajmować się obrazami musimy robić to bardzo uważnie i nie redukować ich jedynie do sumy odzwierciedleń przeróżnych społecznych kontekstów. Redukcja taka nie pozwala na pełne odczytanie wizualnego przekazu, ponieważ każdy z nich posiada także swój własny wewnętrzny porządek implikujący sposób interpretacji. Interpretowanie obrazu wymaga zatem uważnego spojrzenia i wyjścia poza analizowanie jedynie jego treści. Po drugie trzeba myśleć o społecznych warunkowaniach i konsekwencjach wywoływanych przez obrazy. Obrazy są formą artykułowania określonych znaczeń, egzemplifikują społeczne konflikty, służą także określaniu i naznaczaniu zjawisk i ludzi. Każda technika obrazowania zależy od dwóch współistniejących procesów: społecznego włączenia pewnych elementów przy jednoczesnym wyłączeniu innych. Te wybory mają za każdym razem jakąś przyczynę¹, której poszukiwanie może być kluczowe dla zrozumienia społecznej

¹ Przykładem może tu być tak zwana fotografia turystyczna. Turyści bardzo precyzyjnie wybierają pewne fragmenty rzeczywistości (zabytki, plaża, zachody słońca itp.), które uznają za godne uwiecznienia i jednocześnie usuwają to co ten „idylliczny” obraz zakłóca. Wytwarzają w ten sposób obrazy, które stanowią reprodukcje widoków już znanych i oswojonych. Ten sam mechanizm znajdziemy jednak w każdej dziedzinie kreowania obrazów, która ma służyć jakimś formą idealizowania rzeczywistości. A zatem w obrazach reklamowych, politycznych oraz w znacznie grupie tak zwanych obrazów artystycznych.

funkcji przekazu wizualnego. Trzecia rada Rose dotyczy konieczności rozważenia własnego sposobu patrzenia na obrazy. Nazwijmy to postulatem samoświadomości badacza. Spojrzenie nigdy nie jest naturalne i nie jest czyste. Cały aparat percepcyjny człowieka (nie tylko wzrokowy rzecz jasna) uwarunkowany jest społecznie, historycznie, kulturowo. Ten oczywisty fakt wpływa także na nasze „odczytania” treści wizualnych. Zanim zaczniemy badać obrazy należy spróbować ustalić to, jak my sami na nie patrzymy, czego od nich oczekujemy, co nas w nich fascynuje, przyciąga lub odpycha, dlaczego spoglądamy na dany wizerunek z zainteresowaniem a inny całkowicie pomijamy? Jest wiele tego typu danych, których uprzednie ustalenie pozwoli nam przygotować się do pracy z obrazami. Uzyskując autoświadomość jesteśmy w stanie lepiej kontrolować własne subiektywne opinie, emocje i to, co możemy określić prywatnymi odczytaniem danych wizualnych. Celem nie jest ich odrzucenie, ale kontrolowanie i nie dopuszczenie do tego, aby wpływały one na nasze interpretacje.

Przyjrzyjmy się zatem teoretycznym propozycjom analizy obrazów. Obok prezentacji metod i technik dokonanych przez Rose, uzupełniać będę ten przegląd teoretycznymi propozycjami innych autorów. Nie jest moim zamierzeniem dokładne opisanie każdej z tych opcji, a jedynie przyjrzenie się możliwie szerokiemu spektrum różnych rozwiązań w pracy nad obrazem. Jednocześnie muszę podkreślić, że tym co interesuje mnie najbardziej jest fotografia i przede wszystkim poszukiwać będę wskazówek służących analizie właśnie tego typu obrazów².

1. Analiza kompozycyjna. Metoda ta opiera się na tak zwanym „dobrym oku” (*the good eye*). Jest specyficznym sposobem patrzenia na obrazy, które nie zostało wyraźnie sprecyzowane metodologicznie, ale w rezultacie doprowadziło do wywarzenia pewnego schematu przeprowadzania analizy (Rose 2001: 33). Źródła i główne przejawy zastosowania analizy kompozycyjnej związane są z badaniem sztuk plastycznych, przede wszystkim malarstwa. Jej poprawne przeprowadzenie wymaga gruntownej znajomości historii sztuki, zwłaszcza zaś twórczości artysty, którego dzieło interpretujemy. Badacz skupia się na samym dziele, które staje się głównym obszarem pracy interpretatora. Ten typ analizy wypracowany został przez długą tradycję historii sztuki. Dla antropologa lub socjologa schematy analizy opracowane przez znawców malarstwa mogą okazać się bardzo przydatne. Dostarczają one szczegółowych wskazówek co do tego, jak patrzeć i badać zawartość obrazów. Dzięki nim możemy uzyskać dokładny opis dzieła, zazwyczaj konieczny także w innych metodach. Oznacza to, że wspomniane techniki opisu obrazów, mogą okazać się wielce przydatne na wstępnym etapie niemal każdego procesu badawczego, także tego, który Rose określa krytyczną metodologią wizualną (*critical visual methodology*). Przystudiowanie powierzchni obrazu można porównać do dokładnego zapoznania się z tekstem. Do takiego momentu, kiedy cała struktura komunikatu jest już dla nas całkowicie jasna, kiedy znamy już wszystkie zasto-

² W swojej książce Rose opisuje także metody analizy obrazów ruchomych, które ja systematycznie pomijam, wychodząc z założenia, że jest to temat wymagający oddzielnego omówienia.

sowane środki wyrazu, techniki, artystyczne zabiegi. Dopiero wtedy możemy rozpocząć bardziej pogłębione analizy.

Najważniejsze punkty każdej z tego typu analizy dotyczą: technik wykonania obrazu, jego pochodzenia, kompozycji. Każdy z tych punktów rozbija się na wiele szczegółowych podpunktów. Kluczowe pozostaje jednak zagadnienie kompozycji, gdzie określić musimy: kolorystykę a w niej barwy, ich odcień i nasycenie, organizację przestrzenną przedstawiania z uwzględnieniem jej dwóch aspektów: wewnętrznej organizacji przestrzennej oraz tego, jaką perspektywę dany obraz oferuje potencjalnemu odbiorcy. Manipulowanie perspektywą może sugerować pewne odczytania obrazu. Jeśli linia horyzontu wyznaczająca poziom patrzenia umiejscawiana jest nisko sugeruje nam punkt widzenia dziecka. Zabieg ten stosuje się na przykład w filmach, kiedy niskie usytuowanie kamery „imituje” punkt widzenia dziecka. Takie usytuowania poziomu linii oczu w malarstwie zazwyczaj miało sugerować spojrzenie z dołu. Linia oczu umiejscowiona w górze także implikuje odpowiednie odczytania i zdecydowanie wpływa na całą kompozycję. Powyższe uwagi dotyczą analizy wewnętrznej organizacji przestrzeni obrazu, Rose zaznacza, że istotna jest także perspektywa sugerowana przez dąło potencjalnemu odbiorcy. Obok perspektywy i wewnętrznej organizacji przedstawiania konieczna jest analiza światła. Jest ono nieodzownie powiązane zarówno z perspektywą jak i kolorystyką oraz natężeniem barw. Badanie światła, które od lat fascynuje historyków sztuki, może stać się także obiektem zainteresowań badaczy fotografii. Często w tekstach poświęconych wybitnym fotografom porównuje się światło uchwycone lub wykreowane na ich zdjęciach ze światłem z płócien wielkich mistrzów malarstwa. Pojawia się w końcu element metodologicznie najtrudniejszy do uchwycenia, czyli ekspresyjny ładunek, jaki niesie ze sobą dzieło.

Prawdopodobnie najbardziej znaną metodą analizy obrazów wywodzącą się z kręgu historii sztuki jest ikonografia Erwina Panofsky'ego. Jest to propozycja będąca czymś więcej niż rozbudowaną analizą kompozycyjną, choć zawiera pewne jej elementy. W istocie metoda ta ma służyć głębokiej analizie dzieła, poszukiwaniu jego znaczeń. Pierwszy poziom poznajemy dzięki analizie preikonograficznej. Polega on na zidentyfikowaniu tego, co dany obraz przedstawia. W toku procesu percepcyjnego poprzez układy linii, kształty, barwy rozpoznajemy konkretne rzeczy. Znając różne konwencje obrazowania możemy określać styl jakim posługuje się twórca, środki wyrazu jakie zastosował, okres powstania dzieła. Jest to poziom znaczeń naturalnych, oczywistych. Treści wtórne poznajemy dzięki analizie ikonograficznej. Znajdujemy się teraz na poziomie znaczeń konwencjonalnych. Badamy świat symboli, mitów, metafor, alegorii. To co zostało już rozpoznane na pierwszym etapie analizy, zyskuje teraz swoje symboliczne znaczenie. Rozpoznajemy motywy artystyczne, analizujemy to co one wyrażają, jak wytwarzane jest wtórne znaczenie. Przeprowadzenie takiej analizy wymaga już większych kompetencji, jest zazwyczaj domeną ekspertów. Trzeci etap, określony przez Panofsky'ego mianem interpretacji ikonologicznej, jest poszukiwaniem znaczenia wewnętrznego.

Dzieło jest następstwem ale i symptomem wielu zjawisk kulturowych i przemian historycznych, jest manifestacją pracy ludzkiego umysłu, jest formą symboliczną, której zrozumienia poszukuje interpretator. Analiza ikonograficzno – ikonologiczna jest doskonałym narzędziem analitycznym, wymaga jednak dokładnego przestudiowania i poznania teoretycznych i metodologicznych założeń autora³.

Powróćmy jednak analizie kompozycyjnej. Jednym z możliwych wariantów jej przeprowadzania jest schemat zaproponowany przez Laurent'e Gervereau. Zaczyna się on od opisu, w którym powinny znaleźć się następujące informacje:

1. Technika : nazwisko nadawcy (nadawców), sposób identyfikacji nadawców, data produkcji, typ nośnika fizycznego, format, lokalizacja (muzeum, galeria, archiwum itd.)

2. Stylistyka: ilość kolorów i oszacowanie powierzchni barw dominujących, natężenie barw, perspektywa, organizacja ikoniczna (jakie są linie kierunkowe), kompozycja.

3. Tematyka: tytuł i relacja tekst – obraz, inwentarz reprezentowanych przedstawionych symboli, jakie to symbole, czego dotyczy tematycznie całość?

Drugi element do studium kontekstu początkowego i wtórnego, a w nich:

1. Kontekst początkowy: elementy techniczne, stylistyczne, tematycznie związane z tym obrazem, kto stworzył obraz (dzieło) i jakie są jego związki z historią osobistą artysty, kto zamówił (zlecił) pracę i jakie są relacje dzieła ze społeczeństwem danego okresu.

2. Kontekst wtórny: czy obraz był przedmiotem dyfuzji współczesnej w chwili powstania a następnie kolejnych dyfuzji później, jakie mamy świadectwa recepcji z różnych okresów lub nawet epok.

Trzeci fragment analizy dzieła to interpretacja, czyli próba badania znaczeń oraz strefa subiektywnych odczuć związanych z badanym dziełem.

1. Znaczenia pierwotne, znaczenia wtórne: czy autor (autorzy) sugerowali znaczenia odmienne od tytułu, legendy, czy sensu pierwotnego, jakie analizy obrazu z okresu jego genezy możemy odnaleźć aktualnie? jakie były (są) analizy późniejsze?

2. Bilans i oceny osobiste: funkcje elementów silnie akcentowanych w opisie, studium kontekstu, inwentarz interpretacji nakładających się na dzieło w czasie, bilans ogólny wynikający z powyższych danych, jak patrzymy na ten obraz aktualnie?, jaką ocenę subiektywną wynikającą z naszego gustu możemy przedstawić?

Zaprezentowany schemat jedynie w jego pierwszej części uznać możemy za klasyczną analizę kompozycyjną. W dwóch następnych zbliża się on ku analizom treści oraz analizom semiologicznym, które przedstawione zostaną w dalszej części tekstu.

Reasumując, analiza kompozycyjna skupia się głównie na wewnętrznej strukturze dzieła, uwzględniając technikę jego wykonania (Rose 2001: 53). Metoda ta

³ Dokładnie zasady analizy ikonologiczno – ikonograficznej opisał Krzysztof Olechnicki w książce *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium*, s. 269–276.

opiera się przede wszystkim na skupieniu uwagi na badanym obrazie – czyli na pracy „dobrego oka”. Jej słabością jest brak zainteresowania społeczną stroną życia obrazu; jego produkcją, cyrkulacją, recepcją i sposobami wykorzystania. Badanie kompozycji obrazu jest bardzo ważne a czasami nawet kluczowe w procesie jego interpretacji. John Berger pisząc o obrazie Fransa Halsa *Przełożone przytułku dla starców*, podkreśla konieczność podejmowania takiego wysiłku. „Kompozycyjna jedność malowidła w sposób fundamentalny decyduje o sile wyrazu. Analiza jego kompozycji wydaje się zatem zupełnie celowa” (Berger 1997: 13).

2. Analiza treści. Analiza treści została opracowana jako metoda interpretowania tekstów pisanych i mówionych. Zastosowanie jej przy badaniu obrazów wymaga dostosowania do tego typu danych. Rose podkreśla, że w pewnym sensie jest ona podobna do analizy kompozycyjnej, gdyż podobnie jak pierwsza z nich nie zajmuje się społecznym procesem wytwarzania obrazów oraz ich recepcją. Ogniskuje się natomiast na samym przedstawieniu. Jej istota polega na sprawdzaniu częstotliwości występowania poszczególnych elementów w dokładnie zdefiniowanej grupie (zestawie) obrazów. Każdy z kolejnych etapów tego procesu wiąże się z wymaganiami, których przestrzeganie jest koniecznym warunkiem osiągnięcia „zadawalającego” końcowego rezultatu (Rose 2001: 56). Autorka proponuje czterostopniowy proces przeprowadzenia takiej analizy. Pierwszy etap to wybór interesującego nas zbioru zdjęć. Ilość możliwości jest tu praktycznie nieograniczona. Mogą być to na przykład przedwojenne fotografie wakacyjne, ilustracje z magazynów młodzieżowych, okładki pism kobiecych, zdjęcia amatorskie, obrazy erotyczne itp. Ważne jest to, aby wyselekcjonowany zespół danych wizualnych był spójny. Wybór obszaru badawczego wynika z pytań jakie stawiamy. Jeśli na przykład problem badawczy dotyczy stereotypowych wizualnych reprezentacji kobiet możemy sięgnąć po tak zwane męskie czasopisma. Jednak w większości przypadków nie jesteśmy w stanie analizować próby wyczerpującej, w związku z tym zazwyczaj pracuje się na pewnej reprezentacji obrazów z danej kategorii lub grupy tematycznej. Nie ma też potrzeby analizować wszystkich obrazów, jednak próba musi być reprezentatywna i odzwierciedlać wszelkie możliwe warianty elementów występujących w badanym zbiorze. Rose opisuje kilka możliwych rozwiązań w doborze próby. Może być to przypadkowy wybór z całego zbioru, lub z podzbiorów, w które uprzednio pogrupowane zostały obrazy. Inny wyjściem jest zastosowanie zasady równych odstępów i analizowanie co czwartego lub na przykład co dziesiątego zdjęcia. W tym przypadku trzeba zwrócić szczególną uwagę na cykle wydawnicze, szczególnie gdy mamy do czynienia z prasą codzienną. Zasada równych odstępów mogłaby w tym przypadku wpłynąć na ostateczne wyniki badania, chociażby z powodu całkowitego pominięcia edycji gazety z jednego dnia tygodnia. Ostatnia z zaproponowanych przez Rose możliwości polega na wybraniu niektórych z uporządkowanych już podgrup i wybieraniu z nich zdjęć do analizy. Wariant ten może okazać się przydatny wówczas, gdy w wyniku wstępnego kon-

struowania grup obrazów otrzymaliśmy wiele, stosunkowo zbliżonych do siebie typów (Rose 2001: 58).

Drugi etap analizy treści obrazu polega na obmyśleniu kategorii służących do kodowania. Jest to kluczowy moment w całym badawczym procesie i od niego w dużej mierze zależy sukces badawczego przedsięwzięcia. Musimy opracować zestaw kategorii, którymi będziemy mogli opisać każdy obraz. Zestaw kategorii do kodowania powinien być: wyczerpujący, czyli uwzględniać każdy aspekt, którego dotyczy badanie, wyłączny, co oznacza, że poszczególne kategorie nie mogą się ze sobą pokrywać oraz musi być *rozjaśniający*, co oznacza, że kategorie muszą przynieść takie przełamanie *obrazowości*, które okaże się w rezultacie interesujące analitycznie i koherentne (Rose 2001: 60). Skonstruowanie takiej listy kategorii, która spełnia wszystkie powyższe zadania może okazać się niezwykle trudne. Wynika to z „gęstości” zapisu wizualnego, które wzrasta dodatkowo wielokrotnie, gdy kodujemy reklamy czy programy telewizyjne. Proces kodowania w praktyce oznacza redukcję bogactwa materiału wizualnego, ale jednocześnie umożliwia uchwycenie głównych, powtarzających się wątków. Lista kodów, które zostaną stworzone uzależniona jest od relacji między obrazami a szerszym kulturowym kontekstem, który nadaje tym obrazom znaczenie. W przypadku badania sposobów ukazywania „dzikich” na fotografiach podróżniczych z XIX wieku może pojawić się w odniesieniu do konkretnych zdjęć cała lista kodów, uwzględniających empiryczne dane (obrazy) oraz kontekst teoretyczny (np. literaturę dotyczącą tego tematu)⁴.

Kodowanie obrazów to trzeci etap procesu badawczego. Wyznaczone uprzednio kategorie muszą być jednoznaczne. Konieczne zatem jest ich dokładne zdefiniowanie tak, aby wszyscy badacze korzystający z listy kategorii, kodowali ten sam materiał w ten sam sposób (Rose 2001: 62). Aby uzyskać pewność co do poprawności, jasności i precyzji wyznaczonych kategorii wymagane jest przeprowadzenie pilotażu z kilkoma osobami kodującymi ten sam materiał. Dopiero porównanie wyników ich pracy może dać odpowiedź czy lista kategorii została przygotowana poprawnie. Kiedy rozpoczyna się faza właściwego kodowania każdy obraz musi zostać dokładnie przeanalizowany. Do każdego z nich należy dołączyć właściwe kody. Komputerowy zapis rezultatów kodowania ułatwi nam ostatni etap – analizę. Pierwszym, wstępnym krokiem ku opracowaniu danych jest proste zliczenie częstotliwości występowania danych kategorii. Ta prosta operacja już po-

⁴ Rose przytacza listę kodów stworzoną przez badaczy zajmujących się wizerunkiem lokalnych grup etnicznych, fotografowanych przez przedstawicieli kultury zachodniej. Oto ona: 1. lokalizacja, 2. miejsce publikacji zdjęcia, 3. ilość zdjęć, 4. uśmiechy na fotografiach, 5. ukazywanie osób dorosłych (pleć), 6. wiek przedstawionych, 7. ukazywanie agresji, osób uzbrojonych, broni, 8. poziom aktywności głównych postaci pierwszoplanowych, 9. rodzaj aktywności głównych postaci pierwszoplanowych, 10. „spojrzenie kamery” na główne fotografowane postaci, 11. otoczenie fotografowanych, 12. skupienie na rytuałach, 13. wielkość grupy, 14., obecność przedstawicieli zachodniej cywilizacji na zdjęciach, 15. otoczenie miejskie *versus* otoczenie wiejskie, 16. wskaźniki zdrowia na zdjęciach, 17. kolor skóry, 18. styl ubioru (zachodni, lokalny), 19. nagość mężczyzn, 20. nagość kobiet, 21. widoczne technologie (proste narzędzia, maszyny), 22. punkt z którego aparat fotograficzny ukazywał główne postacie (Lutz i Collins za Rose, 61).

zwala na dostrzeżenie pewnych tendencji i na formułowanie wniosków. Kolejnym krokiem może być eksplorowanie zależności między różnymi kategoriami i poszukiwanie korelacji. Badanie korelacji można rozpocząć od dwóch kategorii, po to aby później uruchomić kolejne i tym sposobem analizować łańcuch powiązań pomiędzy różnymi elementami. Co ciekawe analiza przeprowadzana w takich przypadkach, co podkreśla Rose, może mieć zarówno charakter ilościowy jaki i jakościowy. W analizie zawartości treści obrazów obie strategie badawcze są ze sobą nierozzerwalnie połączone już od samego początku. Kodowanie i badanie korelacji ma charakter ilościowy i można poprzestać także na wyciąganiu wniosków zgodnie z logiką i porządkiem metodologii ilościowej. Niemniej jednak wskazane jest na dalszym etapie analizy uruchomienie jakościowego aparatu analitycznego. Lutz i Collins, do których badań często odwołuje się Rose zaznaczają, że dzięki analizie jakościowej udało im się dotrzeć do zagadnień, które wprost nie pojawiły pośród kategorii kodowania. Nie odkryliby ich jednak gdyby nie wykonali wcześniej skrupulatnej ilościowej analizy.

Zaletą analizy treści jest dobrze opracowana i sprawdzona metodologia badań. Dzięki niej możemy pracować na dużych zbiorach obrazów. Ale ten typ analizy koncentruje się jedynie na samym obrazie, pozostawiając poza obszarem penetracji procesy jego wytwarzania i funkcjonowanie społecznych obiegów obrazów. Jedną z podstawowych słabości analizy treści jest właśnie to ograniczenie poszukiwań znaczenia obrazu jedynie do niego samego. Przez to społeczne mechanizmy konstruowania znaczeń i odczytań komunikatów wizualnych pozostają dla analizy treści niedostępne.

3. Semiologia. Nauka o znakach dostarcza nam kolejnych metod analizy. Do pewnego stopnia semiologia, jest jedną z możliwych form uprawiania analizy treści. Podobnie jak ona koncentruje się na samym obrazie, ale inaczej uzasadnia swoją naukowość. Naukowość analizy treści polega na precyzyjnie określonej strukturze badawczej, na zasadach doboru próby i jej ilościowego opracowania, na sprawdzalności wyników i uniwersalności przyjętych kategorii. Semiologia opiera się na poszukiwaniu tego jak poszczególne znaki konstruują znaczenia i nie bez znaczenia pozostaje tu odwołanie się do pojęcia ideologii (Rose 2001: 70). Ideologia zazwyczaj służy legitymizacji interesów władzy, społecznych nierówności, zachowaniu struktur dominacji. Skutkiem działania i przejawem ideologii są opisywane przez Rolanda Barthes'a mity. Szczególnie znany jest opis zdjęcia ukazującego czarnoskórego żołnierza salutującego do francuskiej flagi. W tym pozornie naturalnym, nawet zwykłym obrazie, Barthes dostrzegł zakamuflowany przekaz ideologiczny. We wstępie do *Mitologii* określa sam siebie jako łowcę mitów. Jego metoda polegała na zakwestionowaniu naturalności rzeczywistości, poprzez odwołanie się do historyczności i wytropienie mistyfikacji – nadużycia ideologicznego. Mit w rozumieniu Barthes'a, jest wyższym poziomem konotacji, który powstaje ze szczególnego związku formy znaku i jego znaczenia podstawowego (Mrozowski 2001: 300). Zadaniem semiologa jest zatem odkrywanie ukrytych konotacji. Mit

jest językiem skradzionym, jest swoistą formą pasożytnictwa na znakach, nadawaniem im nowych znaczeń. Funkcją mitu jest oczyszczenie rzeczy, by nadać im formę wieczną, niewinną i naturalną, innymi słowy mit legitymizuje na przykład, francuski imperializm jak miało to zostać wykazane w analizie zdjęcia czarnoskórego żołnierza salutującego do trójkolorowej flagi. Mit jest przejściem od historii do natury, organizuje świat bez sprzeczności, likwiduje wszelką dialektykę, mit sprawia, że rzeczy sprawiają wrażenie, jakby znaczyły same przez siebie (Barthes 2000: 278). O znaczeniu wspomnianego zdjęcia, Barthes pisze, że; „Francja jest wielkim imperium, że wszyscy jej synowie, bez względu na kolor skóry, wiernie służą pod jej sztandarem, że nie ma lepszej odpowiedzi tym, którzy zarzucają jej rzekomy kolonializm niż zapal tego Czarnego, by służyć swym rzekomym ciemnożycielom” (Barthes 2000: 301). Mity, które tropił Barthes służyć miały głównie dominującej ideologii mieszczaństwa, które w ten sposób ustanawia porządek „naturalny” i uniwersalny. Taka koncepcja mitu i analizy semiologicznej spotyka się jednak z krytyką. Między innymi dlatego, że konotacje znaków wcale nie muszą być tak trudne do zidentyfikowania jak to sugeruje Barthes. Główny zarzut polega jednak na tym, że semiologia nie uwzględnia kontekstu społecznego funkcjonowania znaków.

Studium i punctum to para najsłynniejszych pojęć wprowadzonych przez francuskiego semiologa w książce *Światło obrazu* (1996). Terminy te są często wykorzystywane przez piszących o fotografii, ale pojawiają się raczej w eseistyce niżli w pracach naukowych. Warto je jednak poznać ponieważ istnieje potencjał zastosowania ich także w projektach badawczych.

Analizując wybrane fotografie, autor wyróżnia dwa, współobecne na każdym z nich, elementy. „Pierwszy z nich to niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną” (1996: 45). Jest to pole informacyjne, jakie zawiera w sobie każde zdjęcie. Odbiór ten jest niemal automatyczny, będący konsekwencją wyuczenia, niemalże tresury. Ten poziom odbioru to studium. „To za pośrednictwem studium interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jako obrazy historyczne” (1996: 46). Barthes, dodaje, że nie musi towarzyszyć temu jakieś szczególne zainteresowanie. Studium jest zatem całościową analizą obrazu, jest aktem percepcji zwyczajowej. Drugi element przełamuje porządek analizy studium, stając się swoistym uderzeniem, które metaforycznie zostaje porównane do strzały i nazywane punctum. „Punctum jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska)” (1996: 47). Punctum jest uzadleniem, którego doświadcza jednostka. I tak jak każde zdjęcie posiada formę studium, tak nie każde posiada punctum. Zdjęcie pozbawione go, może się podobać, ale wszystko co będzie w stosunku do niego odczuwane, pozostanie jedynie słabą emocją, bliską obojętności. Jak pisze Barthes, fotografie pozbawione punctum przynależą do porządku *to like* a nie *to love* (1996: 48). Podawanie obrazu fotograficznego analizie całościowej, czyli studium jest wyjściem

w stronę intencji autora. Jest to w pewnym sensie działanie hermeneutyczne, ale także umowa społeczna, zgodnie, z którą funkcją fotografii jest informowanie, przedstawianie, zaskakiwanie, nadawanie znaczenia i budzenie pożądania (1996: 49). Studium niewątpliwie dostarcza wiedzy. Ten najpowszechniejszy rodzaj zdjęć nazywa Barthes fotografią jednolitą, zawierającą w sobie jedynie studium. Dynamika lub statyczność kompozycji zdjęcia nie ma tu znaczenia. Punctum nie musi być efektem intencjonalnie przez fotografa zamierzonym. Spośród zdjęć wybranych przez Barthes'a większość posiada właśnie to niezamierzone przez fotografa punctum. Pojawia się ono po prostu wraz z głównym tematem, ale dociera do odbiorcy dzięki odrzuceniu kulturowego uposażenia (to studium należy do kultury, punctum jest instynktem). „Ostatecznie studium zawsze przechodzi przez kod, punctum nigdy nie jest kodowane” (1996:89). Porażenie, jakie wywołuje może pochodzić z pamięci, ze skojarzenia, z czegoś, co może być bardzo osobiste. Punctum jest czymś na poły zewnętrznym w stosunku do zdjęcia, czymś, co może wychodzić po za kadr.

Powróćmy do znaku, centralnego pojęcia semiologii. Znak jest nośnikiem znaczenia i każdy przekaz może być interpretowany w kategorii znaczone, znaczące. W badaniu tej relacji tkwi zasadniczy cel wielu semiologicznych analiz. Nas interesują jednak jedynie znaki wizualne. W przypadku fotografii, odnosząc się do typologii znaków Peirce'a, sprawa jest o tyle skomplikowana, że zdjęcie może być jednocześnie ikoną, indeksem i symbolem. Ikoną jest na zasadzie odzwierciedlania podobieństwa. O większości fotografii możemy powiedzieć, że mają one ikoniczny charakter. Indekssem fotografia jest dlatego, że posiada bezpośredni związek fizyczny z przedmiotem (jest oznaką istnienia kogoś lub czegoś w prefotograficznej rzeczywistości)⁵. Ale indeksem jest także każdy znak, w którym relacja pomiędzy znaczącym i znaczącym nie jest wynikiem konwencji, a faktycznej styczności, współwystępowania w świecie. Według Peirce'a fotografia ma zarówno indeksowy jak i ikoniczny charakter. Schematyczny obrazek dziecka naklejony na tylnej szybie samochodu jest zrozumiałą informacją, że we wnętrzu pojazdu może podróżować dziecko. I wreszcie zdjęcie czasami staje się symbolem. Zwykła ikona może wymagać interpretacji semantycznej drugiego stopnia, jak określił to Stanisław Ossowski. Oznacza to, przejście od prostego procesu rozpoznania znaku do sfery interpretacji i abstrakcji, przejście od świata pragmatyki do świata idei. Fotografii wielokrotnie zyskiwały rangę symboli, wychodząc tym samym daleko poza swoją dokumentalną funkcję. Zwykłe zdjęcia dziecka osadzone w odpowiednim kontekście często symbolizuje przyszłość (tu zazwyczaj pojawiają się dwa warianty: obaw w stosunku do przyszłości lub też nadziei z nią związanych – w obu wizerunek dziecka sprawdza się jednakowo skutecznie).

⁵ Wydaje się, że podobnie o fotografii myślał Barthes pisząc: „przed Fotografią żadne przedstawienie nie mogło mnie upewnić o przeszłości rzeczy, jak tylko pośrednio” (Barthes 1996:195). Fotografia tak rozumiana staje się „oznaką” czyjegoś istnienia, staje się śladem, materialnym dowodem egzystencji, reje-stracją działania światła.

Semiologia dostarcza badaczom obrazów wielu możliwych technik prowadzenia analizy, a w szerszym kontekście także wiele sposobów myślenia o funkcjonowaniu znaków. Nie można zatem chociaż w kilku zdaniach nie wspomnieć o Stuarcie Hall'u, którego badania inspirują nie tylko semiologów. W klasycznym już dziś esej *Encoding and Decoding* (1984), postawił on pytanie o ideologię, obrazowanie i znaczenie praktyk krytycznych. Hall związany był z grupą badaczy *The Media Group Centre*. Badacze z tego kręgu charakteryzowało zupełnie nowe, jak na owe czasy, podejście do mediów. Zerwali oni z teoretycznym modelem bodźca – reakcji, zwracając się w stronę ideologicznej roli mediów. Media badane przez nich rozumiane są jako główna siła, transmitująca i wytwarzająca popularne ideologie, które z założenia respektują i utwierdzają dominujący układ społeczny. Podważali także prawdziwość twierdzenia o „przezroczystości” komunikatów prezentowanych w mediach, kładąc nacisk na ich lingwistyczną i ideologiczną strukturę. Zupełnie inaczej podjęty został problem badawczy, dotyczący publiczności i odbioru. Kodowanie i dekodowanie przekazu, to jak publiczność „czyta” informacje i jak różnicuje się w odbiorze, stało się głównym zagadnieniem poruszonym przez badaczy z *Media Group*. Kluczowe pytanie tu stawiane dotyczy jednak roli, jaką media odgrywają w cyrkulacji i zabezpieczaniu dominujących ideologicznie pojęć i obrazowań (Hall 1984: 8–9). Hall, argumentuje, że zdjęcia posiadają „wartość informacyjną” i „poziom ideologiczny”. Obrazowy, realistyczny zapis świata jest kamuflażem dla ideologicznego wymiaru fotografii. „Dosłowny” zapis fotograficzny jest wynikiem całego ciągu wyborów i selekcji – za którymi zawsze stoją uwarunkowania ideologiczne. Zakodowane przekazy w masowym odbiorze nie podlegają interpretacji, traktowane są jak niepodważalne fakty. Dzieje się tak za sprawą dominujących ideologii, które wytwarzają to, co Hall nazywa metakodami.

Cenną wskazówką co do tego, na co zwracać uwagę podczas analizy przekazów wizualnych może być opracowana przez Gilliana Dyer'a lista zadań. Została ona skonstruowana podczas badań przekazów reklamowych, może być pomocna w lepszym zrozumieniu celów semiologicznej interpretacji obrazu. Kolejne pytania służą poznaniu tego, jakie znaczenia zyskują poszczególne cechy modeli i przy pomocy jakich środków są one konstruowane. Dyer zaczyna od reprezentacji ciała, i sposobów jego wykorzystania. Wymienia następujące elementy do przeanalizowania:

- 1) wiek. Jaki przekaz niesie ze sobą wiek sfotografowanych osób i o czym ma on nas przekonać. O niewinności? O mądrości? O dojrzałości? 2) płeć. Reklamy opierają się na wysoce zestereotypizowanym wizerunku płci. Mężczyźni są aktywni i racjonalni, kobiety zaś pasywne i emocjonalne, mężczyźni są zorientowani ku temu co zewnętrzne (świat, przygoda itp.), kobiety są bardziej łączone z domem.
- 3) rasa. Ponownie mogą pojawiać się stereotypy. Jak reklamach ukazywane są różnice rasowe? Jak ukazywany jest biały człowiek w kontakcie z innymi ludźmi?
- 4) włosy. Kobięce włosy często służą wyrażeniu uwodzicielskiej piękności lub

narcyzmu. 5) ciało. Co oznacza szczupłość a co tusza? Jakie ciała służą wyrażeniu atrakcyjności a jakie jej zaprzeczają? Czy pokazywane jest całe ciało, czy jakieś jego fragmenty? Wyrażeniu czego służą poszczególne części ciała i jakie znajdują zastosowanie w reklamie? 6) wielkość. Co w reklamach pokazywane jest w większych a co w mniejszych rozmiarach. Czemu służą te zabiegi? 7) wygląd. W jaki sposób reklamy, w oparciu o kulturowe wzorce, ukazują płęć, piękno, wiek, rasę?

Druga istotna wiązka zagadnień wiąże się z reprezentacją sposobów zachowania. W tym przypadku zwracamy uwagę na: 1) ekspresję. Kto ukazywany jest jako osoba szczęśliwa, kto jest wyniosły, itd.? Jakie warianty ekspresji twarzy służą wyrażeniu poszczególnych stanów? 2) kontakt wzrokowy. Kto i jak patrzy na kogo? Co oznaczają te spojrzenia? 3) poza. Kto siedzi, leży, stoi? Jakie konotacje mają poszczególne pozy? Na reklamach kobiety znacznie częściej ukazwane są w pozycjach leżących niż mężczyźni.

Trzecia grupa pytań dotyczy sposobów wyrażenia aktywności. 1) dotyk. Kto, co i jak dotyka? Jakie są tego efekty? 2) ruch ciała. Kto jest aktywny a kto pasywny? 3) komunikacja. Jakie jest przestrzenne rozmieszczenie postaci? Kto jest na wyższej a kto na niższej pozycji? Kto jest z kim blisko i jak to jest wyrażane?

Ostatni zestaw pytań dotyczy rekwizytów i otoczenia. Rekwizyty stanowią ważny element większości z reklam. Przedmioty takie jak okulary, buty na szpilkach czy motocykle wykorzystywane są wraz z ich kulturowymi konotacjami i za każdym razem mają do spełnienia dokładnie sprecyzowaną rolę. Dlatego też romantyczna kolacja nie może obejść się bez świec. Podobnie dzieje się w przypadku otoczenia lub tła które może być zwyczajne, egzotyczne, luksusowe lub fantastyczne. Tła podobnie jak rekwizyty odwołują się do powszechnie utrwalonych skojarzeń (Dyer za Rose 2001 s. 77).

Semiologowie zazwyczaj wybierają obrazy, które mogą dostarczyć materiałów do ciekawej analizy, nie próbują natomiast tworzyć statystycznych reprezentacji i nie pracują na dużych zbiorach obrazów. W zamian za to studia semiologiczne często dostarczają bardzo szczegółowych analiz relatywnie niewielu obrazów.

Semiologia wyposaża nas w rozbudowany zestaw narzędzi analitycznych. Pojęcia takie jak znaki, kody, metakody, ideologia, mitologie, systemy odniesienia dostarczają wielu możliwości badawczego spojrzenia na obrazy. Zdaniem Rose, jednak semiologia zbyt mocno koncentruje się na samym przekazie, przez co umyka jej szerszy społeczny kontekst analityczny.

4. Psychoanaliza. Bez wątpienia psychoanaliza wniosła do prywatnego jak i publicznego dyskursu nowe pojęcia, odkryła pomijane lub przemilczane dotąd obszary. Jej wpływ na rozumienie kultury oraz sposoby jej analizowania jest ogromny. Wprowadzone przez Freuda pojęcia zaczęły funkcjonować w potocznym języku. Terminy takie jak: podświadomość, libido, marzenie senne, nieświadomione pragnienia, czynności omyłkowe i wiele innych na stałe weszły do repertuaru języka, którym się posługujemy. Warto zatem zastanowić się jak cały ten aparat pojęciowy i stojąca za nim teorie można wykorzystać analizując obrazy. Rose

rozpoczyna od przypomnienia sugestii Freuda, rozwiniętej potem przez Lacana, że jednym z fundamentalnych impulsów z jakimi rodzi się człowiek jest impuls patrzenia. Skopofillia – przyjemność patrzenia i voyeryzm – przyjemność podglądania stają się centralnymi pojęciami w jednym z możliwych wariantów psychoanalitycznej pracy z obrazem. Inny związany jest z nurtem feministycznym badającym to, jak różnego typu przedstawiania wizualne wytwarzały, stereotypizowały i wzmacniały wyobrażenia dotyczące seksualności. Analizy takie wykonuje się w odniesieniu do malarstwa, fotografii, ale najczęściej przedmiotem badania staje się film. Trzecią drogą korzystania z osiągnięć psychoanalizy jest wyjście od tradycji terapeutycznych i poszukiwanie na obrazach śladów uchwyconych napięć, traum, nieświadomych konfliktów. W dalszej części tekstu przedstawie taką właśnie propozycję amerykańskiego psychologa Davida U. Akareta.

Psychoanaliza nie wypracowała tak szczegółowej procedury badawczej jak chociażby analiza treści. Poszczególni badacze skupiają się raczej na poszukiwaniu egzemplifikacji pewnych psychoanalitycznych konceptów odzwierciedlonych na obrazach. Żeby zatem rozpocząć pracę nad obrazem stosując perspektywę psychoanalityczną konieczne jest uwzględnienie kluczowych pojęć. Według Rose trzy fundamentalne pojęcia to: subiektywność, nieświadomość i seksualność. Pierwsze z nich odnosi się do subiektywności odbiorcy obrazu, za którym stoi cała gamma emocji, doświadczeń, pragnień, leków i wewnętrznych sprzeczności. W odniesieniu do analizy obrazów oznacza to, że psychoanalizyści skupiają się na tym, jaki emocjonalny efekt wywołuje obraz na jednostce. Pojęcie subiektywności wiąże się z innym kluczowym zagadnieniem nieświadomości. Skutek działania obrazów nie zawsze jest całkowicie świadomy. Obszar podświadomych napięć, powstaje w wyniku opresywnego działania kultury, świata zasad i wartości wypierających lub tamujących naturalne instynkty i pragnienia. Proces ten rozpoczyna się w bardzo wczesnym dzieciństwie. Wszystko co zostało zepchnięte w obszar podświadomości przejawia się w postaci, gestów, słów, snów, zachowań, które pozostają niezrozumiałe lub też manifestują się poprzez jedną z wielu możliwych sublimacji. Skutkiem teorii psychoanalitycznej jest koncepcja człowieka, który nigdy nie pozna siebie do końca. Pod tym co świadome w naszej psychice zawsze kryją się pokłady nieświadomości. Nie dziwi więc, że nazywa się czasami psychoanalizę filozofią podejrzeń. Za każdym słowem, gestem lub snem mogą kryć się nieświadomione treści. Podobnie jest z obrazami, wiele z tego, co na nich widzimy może pochodzić z obszaru nieświadomości. To co zdecydowanie odróżnia tę technikę analizy obrazu od omówionych poprzednio to przekonanie, że nie możliwa jest w pełni racjonalna procedura badawcza (Rose 2001: 105). Oferuje nam ona w zamian tego możliwość analizy znaków wizualnych w odniesieniu do teorii nieświadomości.

Kolejnym istotnym pojęciem, które musimy wprowadzić do psychoanalitycznej analizy obrazu jest seksualność. W klasycznej teorii Freuda pojęcie to stało się kluczowe. Ludzka seksualność jest spychana w obszar nieświadomości w okresie wczesnego dzieciństwa, i skutkuje to całym następstwem konsekwencji wpływają-

cych na dorosłe życie. Tłumienie i wypieranie oraz niepełna świadomość seksualnych napięć rodzi voyeryzm i fetyszystyczną scopofilię. W pierwszym przypadku przyjemność czerpana jest z podglądania, często intymnych sytuacji w drugim oglądany obiekt (zazwyczaj kobieta) traktowany jest jak przedmiot, którego jedynym zdaniem jest dostarczanie wizualnych przyjemności (najczęściej męskiemu widzowi). Możemy zatem mówić o hegemoni męskiego oka, o dominacji patriarchalnego uniwersum wizualnego, w którym kobieta jest głównie obiektem do patrzenia, jest widokiem⁶. Christian Metz w swoim eseju o fotografii i fetyszu pisze o ewentualnych zastosowaniach psychoanalizy w badaniach nad sztuką w tym nad teatrem i filmem. Tym co jego zdaniem wciąż pozostaje przydatne z freudowskiej koncepcji to: analiza fetyszystycznej natury męskiego pożądania, zawieszenie niedowierzania (występujące u obu płci i stanowiącego główny czynnik sztuk przedstawiających) oraz fetyszystyczna przyjemność płynąca z kadrowania i dekadrowania (Metz 2006: 253). Metz badając element fetyszu w filmie i fotografii doszedł do wniosku, że pierwsze medium lepiej wykorzystuje fetyszyzm, drugie zaś o wiele łatwiej samo może nim się stać (choćaby z tego powodu, że zdjęcie jest przedmiotem i łatwiej poddaje się patrzeniu zamieniającym go w obiekt „pożądania” i sublimacji).

Zupełnie inną propozycję, wywodzącą się z kręgu analizy proponuje amerykański psycholog Robert U. Akeret wykorzystujący zdjęcia w swojej praktyce zawodowej. Wychodzi on z założenia, że fotografia ma swój własny język, a wszystkie zdjęcia opowiadają jakąś historię. Nie wszystkie zdjęcia są tak samo bogate w treść wiele z nich może powiedzieć nam więcej, jeśli analizujemy serię, a nie pojedynczą fotografię. Poprzez analizę zdjęć możemy powiedzieć wiele o osobowości człowieka oraz o jego relacjach z innymi. Akeret w pewien sposób choć z zupełnie innych przyczyn nawiązuje do koncepcji „dobrego oka”. Trzeba uważnie patrzeć i dokładnie analizować każdy szczegół zdjęcia. Proces „czytania fotografii” nazywa Akeret fotoanalizą. Poddać jej można każde zdjęcie, także te pozowane. „Nawet jeśli zdjęcie było pozowane, ciągle opowiada jakąś historię. Ludzie nie są robotami, nie reagują z precyzją komputera. Każdy człowiek zinterpretuje, co do ustawienia na swój własny sposób. Pozowanie może wpłynąć na ludzi, ale nie może zdeterminować ich zachowania całkowicie.”

Przez lata wykorzystywania fotoanalizy Akeret doszedł do wniosku, że umożliwia ona:

1) powiązanie w całość naszych doświadczeń z przeszłości z tym, co aktualnie dzieje się w naszym życiu, może pomóc w lepszym przypominaniu sobie doświadczeń nawet z bardzo odległych lat;

⁶ Dosadnie pisze o tym John Berger. „Upraszczając, można by powiedzieć: *mężczyźni działają, a kobiety objawiają się*. Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. Determinuje to nie tylko większość związków łączących mężczyzn i kobiety, ale również stosunek kobiet do siebie samych. Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego. Kobieta przekształca w ten sposób samą siebie w obiekt – a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok” (1997: 47).

2) skorygowanie pewnych nieprawidłowości w życiu człowieka na przykład dzięki odkryciu nowego znaczenia, ukrytego lub niedopuszczanego do naszej świadomości;

3) wyzwolenie głęboko ukrytych pragnień i możliwości, które do tej pory znajdowały się poza świadomością;

4) czasami dokładne uświadomienie momentów dramatycznych zmian naszej psychiki, uczuć, wyglądu – umożliwia to odnalezienie źródeł nieprzyjemnych dla nas stanów, do których często trudno jest dotrzeć opierając się tylko i wyłącznie na pamięci;

5) odkrywanie wzajemnych animozji i kompleksów w stosunku do innych osób.

Zdaniem Akareta te zagadnienia wyznaczają zakres możliwości fotoanalizy. W swojej książce Akaret interpretuje zarówno zdjęcia ludzi sławnych, aktorów, polityków, pisarzy, ale także osoby anonimowe. Ważne jest pierwsze wrażenie. Ogólny nastrój zdjęcia. Znajomość sfotografowanych ludzi może być oczywiście pomocna. Podobnie jak znajomość fotografa, jego stylu, stosunku do fotografowanych osób, i wzajemnych między nimi powiązań. Musimy pamiętać, że patrząc na zdjęcie pośrednio patrzymy na osobę, która je wykonała. Powstanie fotografii to wypadkowa relacji fotografa z uwiecznianymi przez niego osobami, miejsca, czasu i kultury. Krok po kroku powinniśmy zadawać sobie następujące pytania: Jakie jest nasze pierwsze wrażenie? Kogo i co widzimy? Co dzieje się na zdjęciu? Jakie są plany zdjęcia, jak osoby są wkomponowane a tło? Jakie uczucia budzi w nas zdjęcie? Co możemy zaobserwować psychiczną bliskość czy dystans? Czy ludzie dotykają się i jak to robią? Jak sfotografowani prezentują się na zdjęciu? Czy eksponują swoje ciała? Czy raczej starają się ukryć? Czy są z nich dumni, czy zawstydzeni? Co można powiedzieć o stanie emocjonalnym każdej z osób? (nieśmiała, szczęśliwa, zdenerwowana, znudzona, samotna, sexy, słaba, przyjacielska, zmieszana, trzymająca dystans, silna, zadowolona, obolała itd.) Jak te emocje przejawiają się na zdjęciu? Jak zostały wyrażone przez ekspresje twarzy i ciała? Jeśli jest więcej niż jedna osoba, co możemy powiedzieć o ogólnym nastroju grupy? Jakie są relacje między ludźmi? Czy są spięci czy zrelaksowani? Czy panuje między nimi harmonia czy stanowią zupełnie „luźną” grupę? Czy przekazują sobie (gestem, spojrzeniem) jakieś informacje? Kto jest liderem? Co wyraża każda sfotografowana osoba (ważna jest mimika, układ ciała)? Szczególnie ważna jest twarz, zwykle najbardziej ekspresyjna część ciała.

Czasami pytania te trzeba postawić wielokrotnie, aby znaleźć zadawalającą nas odpowiedź. Za każdym razem możemy zwrócić uwagę na inny szczegół, poprzednio pominięty. W końcu przychodzi czas na bardziej ogólne pytania. Jakie jest społeczne pochodzenie sfotografowanych? Czy w uchwyconym ruchu jest jakiś sens? Czy coś denerwuje nas na zdjęciu, a co szczególnie się podoba? Jeśli zdjęcie dotyczy nas osobiście znowu pojawia się lista zagadnień. Jakie wspomnienia budzi a nas zdjęcie? Jakie były okoliczności jego powstania? Jak zmieniliśmy się od tego czasu?

Akaret nie stworzył precyzyjnej metody interpretowania fotografii, ale jego propozycja wnikliwego poszukiwania informacji i zdawania coraz to nowych pytań może okazać się pomocna. Postawiony przez Rose postulat poważnego traktowania danych wizualnych znajduje w ujęciu Akareta kolejne wcielenie.

Psychoanaliza dostarcza badaczom obrazów wielu cennych pojęć. Ich wykorzystanie zwiększa możliwości analizowania wizualnych reprezentacji i wprowadza nowe spojrzenie. Jednak poruszanie się w obszarze subiektywności i nieświadomości oraz skupienie się na sferze seksualnej powoduje, że interpretacje psychoanalityczne mogą okazać się jednostronne i nie zawsze uzasadnione w swych wnioskach. Ponadto psychoanaliza pomija społeczny aspekt funkcjonowania obrazów.

5. Analiza dyskursu. Według Rose możemy wyodrębnić dwa rodzaje tego typu analizy. W pierwszym z nich operuje pojęciami takimi jak: tekst, intertekstualność i kontekst. W drugim pierwszoplanowe stają się instytucje i sposoby patrzenia. W obu przypadkach źródłem inspiracji jest filozofia Michela Foucault'a oraz wprowadzone przez niego pojęcia władzy, formacji dyskursywnych, wiedzy – władzy, reżimów prawdy. Zainteresowanie tego typu analizami trwa już od pewnego czasu i pojawiło się sporo książek i artykułów badających obrazy (głównie fotografie) zgodnie z duchem myśli francuskiego filozofa⁷. Rose dostrzegła jednak, że inspiracje te doprowadziły do dwóch odmiennych metodologicznie rozwinięć. Pierwszy typ analizy ogniskuje się na pojęciu dyskursu wyrażanego poprzez różnego rodzaju wizualne reprezentacje i teksty werbalne. Pomija natomiast społeczne praktyki, które wywołują te specyficzne dyskursy. Pojęcia dominujące w tym przypadku to dyskurs, formacje dyskursywne i ich skuteczność. W drugim typie analizy dyskursu więcej uwagi kładzie się na praktyki działania różnych instytucji niż na obrazy i teksty. Tutaj wykorzystuje się przede wszystkim koncepcje władzy, reżimów prawdy, instytucji i technologii. To rozróżnienie może wydać się nie do końca przejrzyste. Często spotyka się badania, w których poddawano analizie obrazy, teksty, instytucje oraz praktyki społeczne jednocześnie (Rose 2001: 140). Niemniej jednak autorka jest przekonana co do tego, że możemy mówić o dwóch osobnych metodologiach. Przyjrzyjmy się zatem im obu.

W pierwszym typie analizy dyskursu badacz koncentruje się na samym obrazie, zwracając szczególną uwagę na jego społeczną modalność. Badaniu poddane zostaje to w jaki sposób konstruowana jest prawda, naturalność i wiarygodność poszczególnych przedstawień. Przedstawianie wizualne stają się w tym przypadku jednym z wielu możliwych przejawów działania reżimów prawdy i strategii perswazyjnych. Jako metoda analiza dyskursu kładzie silny nacisk na społeczne aspekty wytwarzania obrazów oraz na wywoływane przez nie efekty. Kluczowe pytanie

⁷ Suren Lalvani (1996), całą swoją pracę poświęconą konstruowaniu wizerunków nowoczesnych ciał i nowego porządku wizualnego konsekwentnie oparł na filozofii Foucault. Jego analiza XIX – wiecznych narodzin nowych „reżimów patrzenia” nie dotyczy jedynie skutków pojawiania się fotografii ale także zmian w sposobach organizacji przestrzeni miejskiej, zwiększonej mobilności, współczesnych trybów percepcji zdominowanych przez „hegemonię widzenia.”

brzmi w jaki sposób dyskurs za pomocą obrazów wytwarza określony rodzaj wiedzy?

Przystępując do analizy na wstępie należy starać się zapomnieć o wszystkich swoich uprzednich sądach i założeniach, które możemy mieć względem badanego przez nas materiału. Konieczne jest podjęcie próby spojrzenia na nie „świeżym okiem”. Ten metodologiczny postulat opisuje Foucault w *Archeologii Wiedzy*: „Musimy przeto zawiesić wszystkie założone z góry formy ciągłości, wszystkie syntezy, których się nie problematyzuje, których istnienie uznaje się za prawomocne. Nie idzie oczywiście o to, by je definitywnie odrzucić, ale o to raczej, by naruszać beztróskę, z jaką są przyjmowane: dowieść, że nie rozumieją się same przez się, że wynikają zawsze z jakiejś konstrukcji, której reguły trzeba poznać, a uzasadnienia – kontrolować (...) (2002: 29).” Foucault zaznacza, że nie chodzi o programowe negowanie wszystkiego, ale o zawieszenie *quasi* – oczywistości i zapytanie o zasadę, na której opiera się owa oczywistość, neutralność i naturalność rzeczy. Trzeba badać to, dlaczego dana wypowiedź lub przedstawienie wizualne w danym historycznym momencie nie może być inne, w jaki sposób zajmują one pozycje, której żadne inne wypowiedzi lub obrazy zająć nie mogą. Wracając do samego postępowania badawczego: baczne oglądanie i analizowanie każdego szczegółu przedstawienia ma doprowadzić nas do dogłębnego poznania materiału i do zidentyfikowania kluczowych tematów. Tutaj Rose proponuje zastosowanie kodowania podobnie jak w analizie treści. Rozpoznanie podobnych kluczowych tematów – motywów w kolejnych przedstawieniach pozwoli nam zacząć myśleć o związkach pomiędzy nimi. Francuski filozof daje nam jeszcze jedną dokładną wskazówkę na czym należy się skupić i co badać: „stosunki między wypowiedziami (nawet jeśli wymykają się świadomości autora, nawet jeśli mamy do czynienia z wypowiedziami różnych autorów, nawet jeśli autorzy się nie znali); dalej, stosunki między utworzonymi tą drogą grupami wypowiedzi (nawet jeśli te grupy nie dotyczą tej samej dziedziny lub dziedzin sąsiednich, nawet jeśli nie mieszczą się na tym samym poziomie formalnym, nawet jeśli nie stanowią obszaru dających się oznaczyć kontaktów); wreszcie, stosunki pomiędzy wypowiedziami lub grupami wypowiedzi a zdarzeniami zupełnie innej natury (technicznej, ekonomicznej, społecznej, politycznej) (2002: 3).”

Skutkiem takiego postępowania ma być próba znalezienia odpowiedzi na następujące pytania: Jak poszczególne słowa i obrazy konstruują specyficzne znaczenia?, Czy ujawniają się znaczące grupy słów i obrazów? Jakie związki pojawiają się wewnątrz tych grup (intertekstualność)? Jakie połączenia dostrzegamy pomiędzy takimi grupami? (Rose 2001: 151). Wszystkie te pytania mają służyć poznaniu tego, jak w toku praktyk dyskursywnych wytwarzane jest znaczenie. Badając dyskursy należy pamiętać o ich kompleksowości i wewnętrznych sprzecznościach. Formacje dyskursywne nie muszą być spójne i logiczne, jednak zawsze manifestują się poprzez specyficzne społeczne okoliczności. Tymi okolicznościami może być lokalizacja instytucjonalna (pozycja nadawcy, społeczne umiejscowienie, z którego

pochodzą komunikaty) oraz publiczność. Te same artefakty mogą zostać inaczej odczytane, zinterpretowane i wykorzystane przez różną publiczność. Identyczne fotografie wielokrotnie służyły zilustrowaniu lub udowodnieniu dokładnie przeciwnych tez. Ich umiejscowienie w pewnych kontekstach także w rezultacie może całkowicie odmienić ich odczytania. Inaczej mówiąc te same materiały mogą służyć równie dobrze wielu różnym dyskursom. Uwzględnienie szerszego kontekstu jest zatem warunkiem zastosowania tego typu analizy. Rose procedurę badawczą interpretowania materiałów metodą analizy dyskursu w wersji pierwszej sumuje następująco: 1. wnikliwe spojrzenie „świeżym okiem” na opracowywane źródła, 2. „zanurzenie” w materiały, 3. zidentyfikowanie kluczowych tematów, 4. poddanie sprawdzeniu ich skuteczność w ustanawianiu prawdy, 5. zwracanie uwagi na kompleksowość i sprzeczności, 6. poszukiwanie tego co widoczne i niewidoczne (praktyki i skutki są widoczne, rządzące nim reguły nie), 7. zwracanie uwagi na detale (2001: 158). Zastosowanie tej wersji analizy dyskursu może prowadzić do bardzo interesujących wyników. Jednak jej prawidłowe stosowanie wymaga dość dobrej znajomości prac Foucault, poznania stworzonej przez niego terminologii, i umiejętności przeniesienia jej w obszar badań nad obrazem. W rezultacie jej stosowanie może okazać się o wiele bardziej skomplikowane niż korzystanie z analiz kompozycyjnych, semiologicznych czy też z analizy treści. Warto jednak ją stosować, ponieważ pozwala ona odkryć rejony nieosiągalne przy korzystaniu z innych metod.

Druga wersja analizy dyskursu koncentruje się na instytucjach. Tu także wszystko zaczyna się od inspiracji książkami Foucault. Tak jak w pierwszym przypadku były to głównie *Słowa i rzeczy* oraz *Archeologia Wiedzy*, tak teraz w centrum uwagi znajdują się *Nadzorować i karać*, *Narodziny więzienia* oraz *Narodziny kliniki*. Centralnym problemem tych analiz są techniki nadzoru i dyscyplinowania, panaopticon – jako model wszechobecnego nadzoru, aparat władzy. Jednym z najbardziej znanych teoretyków adaptujących tę teorię jest, John Tagg. Piszac o fotografii analizuje ją jako swoistą technologię, służącą określonym aparatom władzy. Techniki fotograficzne zdawały stały się być doskonałym narzędziem dla strategii instytucji państwowych w sprawowaniu kontroli nad społeczeństwem. To, co dało fotografii władzę do ustanawiania prawdy nie wynikało tylko ze zdolności mechanicznej reprodukcji i wiary w prawdziwość dostarczanych danych, ale także z powstania bardziej penetrujących form państwa (Tagg 1988: 61). Swoje wnioski brytyjski teoretyk sumuje w kilku punktach.

1. Fotografia jako taka nie posiada tożsamości,
2. Jej status jako technologii zmienia się w zależności od relacji z władzą, która w nią inwestuje,
3. Jej natura jako praktyki zależna jest od instytucji i czynników, które definiują ją, angażując do pracy,
4. Jej funkcja jako trybu produkcji kulturowej jest związana z określonymi warunkami egzystencji,
5. Jej wytwory posiadają znaczenie i są czytelne tylko poprzez szczególne obiegi, którym podlegają,
6. Jej historia nie jest jednolita,
7. Fotografia (...) pojawia się w polach przestrzeni instytucjonalnych (i to te,

migoczące przestrzenie powinny być poddane badaniom, a nie sama fotografia) (Tagg 1986: 112)⁸.

W tym typie analizy obrazu koncentrujemy się na instytucjach wykorzystujących różne techniki obrazowania, na ich społecznej cyrkulacji, czyli na odbiorze i obiegach oraz na przyczynach wytworzenia obrazu oraz jego zastosowaniach. Badanie samej powierzchni obrazu schodzi nieco na plan dalszy. Innym przywołanym przez Rose autorem stosującym zbliżony typ badania fotografii jest Allan Sekula. Podkreśla on, że jednym z determinujących kontekstów określających rozumienie fotografii jest miejsce jej oglądania. Zupełnie inne konteksty towarzyszą fotografii w czasopiśmie, inne tej z albumów fotograficznych a jeszcze inne tej umieszczonej w muzeach czy galeriach. Specyficzną rolę spełniają także archiwa, o których pisze Allan Sekula w tekście „*Reading the Archive*” (1991). Słusznie kojarzy on archiwalne zbiory z dyskursem władzy. „Dyspozytorem tej władzy jest właściciel archiwum. Możliwości manipulowania znaczeniami w ramach archiwum są zaś ogromne, zważywszy na fakt, że archiwum zawsze wyrwa przedmiot z jego kontekstu. Wewnątrz archiwum znikają wszelkie ślady oryginalnych użyć poszczególnych elementów” (Pijarski 2007: 43). Odcięte od pierwotnego znaczenia obrazy (ale i wszystkie inne artefakty) mogą zostać wykorzystane ponownie w zupełnie nowy sposób, często po to, aby służyć już innej sprawie, innej idei, innej prawdzie, innej władzy.

Zmiana kontekstu i znaczenia zdjęcia zdaje się być zupełnie nieprzewidywalna, uzależniona od kanałów dystrybucji, intencji towarzyszącym wykorzystaniu poszczególnych obrazów i całego szeregu uwarunkowań historycznych. Sekula pyta o to; czemu służą różne fotograficzne archiwa?, kto je tworzy?, jak wykorzystywana jest ich zawartość?, jak zmienia swoje znaczenia w czasie?

Rose jednak nie rozwija zbyt szczegółowo wątku związanego z pracami Tagga i Sekuly z ich inklinacjami do analizowania fotograficznych archiwów. Zamiast tego skupia się na dwóch innych instytucjach: galeriach sztuki oraz muzeach. Odwołując się do książki Tony Bennetta, Rosse odnotowuje, że zarówno nowoczesna muzea jak i więzienia narodziły się w podobnym okresie i spełniały zbliżoną dyscyplinującą i nadzorującą funkcję (Rose 2001: 171). Muzeum jest manifestacją władzy w obrębie dyskursu kulturowego, ale i społecznego. Galerie i muzea posługują się przede wszystkim różnymi typami technik wizualnych. To co możemy badać to metody i efekty posługiwania się takimi technikami. W zakres badania metod obejmuje: sposoby prezentacji dzieł i eksponatów, to jak, są one podpisywane, organizację przestrzenną wystaw, towarzyszące im wydawnictwa (plakaty,

⁸ Dokładniej teorię fotografii J. Tagga oraz pozostałych autorów z tzw. brytyjskiego kręgu krytyków opisałem w książce *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, (2004). Podjąłem tam także próbę przeprowadzenia analiz kilku fotografii zgodnie z postulatami Tagga. Warto dodać, że obok teorii Foucault'a, drugim z teoretycznych narzędzi Tagga jest koncepcja ideologii Louisa Althussera. Główną funkcją ideologii według tego filozofa, jest zapewnienie trwałości reprodukcji społecznych relacji produkcji. Reprodukcji podlegają zarówno czynniki warunkujące produkcję (ludzie, maszyny), jak i warunki konstytuujące dane relacje społeczne (porządek społeczny).

katalogi, ulotki, książki, itp.). W przypadku obrazów i fotografii nie bez znaczenia pozostaje sposób ich oprawiania i „powieszenia”. Wszystkie te zabiegi mają służyć temu, aby odwiedzającego muzeum lub galerię zamienić, zgodnie z uwagą Jean-Francoisa Lyotard’a, w oko. Technologia prezentacji zawsze obliczona jest na konkretny efekt. Wystawiany obiekt zostaje przekształcony w obiekt do podziwiania i do kontemplacji. Wszystkie te wizualne i tekstualne technologie mogą być badane przy zastosowaniu metod pierwszego typu analizy dyskursu. Poszukujemy zatem kluczowych tematów, tego jak ustanawiana jest ich autentyczność, jakie „reżimy” patrzenia i zachowania narzuca zwiedzającym instytucja (strzałki prowadzące do wybranych dzieł, organizacja kierunku zwiedzania, zakaz dotykania eksponatów, ustawianie światła, stały nadzór personelu, kamery, zmiana obuwia, itp.).

Analiza dyskursu drugiego typu skupia się na: sposobach artykulacji dyskursu poprzez aparat instytucjonalny i instytucjonalne technologie, posługuje się podobnymi metodami i inspiracjami jak pierwszy typ analizy, ale odnosi je nie do samych obrazów a raczej do technik i celów ich prezentacji.

Na zakończenie należy wspomnieć o jeszcze jednej metodzie badania sztuk wizualnych, a dokładnie ich recepcji. W polskiej socjologii badania takie mają długą i bogatą tradycję. Z metodologicznego punktu widzenia socjolog jest dobrze wyposażony w narzędzia umożliwiające prowadzenie takich badań. Można tu uruchomić cały zestaw klasycznych technik, takich jak: obserwacja, wywiad, test. Anna Matuchniak-Krasuska w swoich badaniach dotyczących kompetencji odbiorców dzieł sztuki zastosowała jako podstawową technikę badawczą wywiad swobodny połączony z szeregiem testów (1988: 41). Wywiad dotyczył zainteresowań i gustów, wiedzy o sztuce, uczestnictwa w życiu kulturalnym respondentów. Rozmowa została uzupełniona testami preferencji, składającymi się z reprodukcji obrazów oraz fotografii. Celem badawczym zastosowania testów było poznanie dyspozycji estetycznych, badanie wiedzy o sztuce, sposobów jej interpretowania. Obok pracy z testami, badana grupa oglądała i opisywała oryginalne obrazy znajdujące się w kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi. Mamy tu zatem przykład zastosowania całego szeregu technik badania recepcji sztuki wizualnej. Jak pisze autorka: „takie całościowe ujęcie, łączące wywiad, eksperyment i obserwację uczestniczącą ułatwia pełną i rozumiejącą interpretację procesu recepcji” (1988: 47)⁹. Badania publiczności i procesów recepcyjnych pozostawiają jednak na uboczu sferę analizy samego obrazu, w której często socjolog czuje się niekompetentny.

Zaprezentowany przegląd metod badania obrazu z pewnością nie jest wyczerpujący. Każda z nich skupia się na jednym aspekcie złożonego procesu, w którym konstruowane jest znaczenie, recepcja i cyrkulacja obrazu. Analiza kompozycyjna skupia się na technice wykonania i na wewnętrznej strukturze przedstawienia. Analiza treści pomija społeczny kontekst produkcji i cyrkulacji przedstawienia.

⁹ Metodologię i teorię badania sztuk wizualnych autorka rozwija także w swojej kolejnej książce zatytułowanej *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy – Gracza*, (1999).

Psychoanaliza zainteresowana jest jedynie pewnymi wątkami mocno określonymi swoistą teorią podejrzeń. Semiologia dostarcza bogatego zestawu narzędzi analitycznych, ale pozostaje daleko od mechanizmów recepcyjnych. Analiza dyskursu pierwszego typu zaniedbuje praktyki społeczne i działania instytucji, koncentrując jedynie na specyficznej analizie obrazu. Z kolei analizy dyskursu drugiego typu, dotyczą głównie aparatu instytucjonalnego, a za to w mniejszym stopniu interesują się samym obrazem. Wszystko to doprowadza do konieczności rozważenia różnych zestawów metod mieszanych. Stosowanie więcej niż jednej metody zawsze zwiększa możliwości analityczne, pozwala spojrzeć na obraz z kilku perspektyw. W efekcie może to doprowadzić do ciekawszych i pełniejszych konkluzji. Jednak łącznie metod musi być uzasadnione projektem badań oraz pełną świadomością konsekwencji teoretycznych. Ostateczny wybór metody lub metod analizowania obrazu zawsze uzależniony jest od tego, co chcemy dzięki niej osiągnąć.

BIBLIOGRAFIA

- Akeret U. D. (1975) *Photoanalysis. How to interpret the hidden psychological meaning of personal and public photographs*. New York: Ed. Thomas Humber.
- Barthes R. (2000), *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa, Wydawnictwo KR
- Berger J. (1997), *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Rebis, Poznań.
- Ferenc T. (2004), *Dyletanci, amatorzy i artyści*, Łódź, Wydawnictwo f5.
- Foucault M. (2002), *Archeologia Wiedzy*, tłum. Andrzej Siemek, Warszawa, Altaya.
- Gervereau L. (2000), *Voir, comprende analyser les images*, Editions La Decouverte, Paris.
- Hall S. (1984), *Encoding, decoding*, [w:] *Culture. Media. Language*, (ed.) Hall S., Hobson D., Lowe A., Willis P., Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Matuchniak-Krasuska A. (1999), *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji grotesku Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A. (1988), *Gust i kompetencja*, Łódź.
- Metz Ch. (2006), *Fotografia i fetysz*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 54–55, s. 246–254.
- Mrozowski M. (2001), *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa, Aspra-Jr.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Panofsky E. (1971), *Studia z historii sztuki*, Warszawa, PWN.
- Pijarski K. (2007), *Artysta jako archiwista*, [w:] *Antyfotografie*, red. Mazur Adam, Poznań.
- Rose G. (2001), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretations of Visual Materials*, Sage Publications.
- Sekula A. (1982), *On the Invention of Photographic Meaning*, [w:] *Thinking Photography*, ed. Burgin V. London. Macmillan.
- Suren L. (1996), *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, New York.
- Tagg J. (1988), *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London. Macmillan.
- Tagg J. (1986), *The silent picture show*, [w:] *Photographic Practices: Towards Different Image*, (ed.) Bezencenet S., Corrigan P., London, Comedia Publishing Group.

Summary

The article represents an attempt to review methods and techniques of analysis of various images. It contains elements of formal analysis, contents analysis, semiological studies, psycho-analytical variations, and two types of discourse analysis. The article also presents remarks concerning studies of public and reception of art. Each of the described methodology focuses on one aspect of a complex process where meaning, reception and image circulation are constructed. It was noted that each methodology possesses both strong and weak elements. It is necessary to become familiar with all of them, in order to utilise the best method of image interpretation for each individual study. The purpose of this article is to facilitate methodological choices.